



De damas del arte y mujeres muy fin de siglo

Descripción

Käthe Kollwitz y Gabrielle Münter; Agnes Martin, Hannah Hoch, Cindy Sherman, Louise Bourgeois, Georgia O'Keefe, M. A. Vieira da Silva, Sophie Calle, Rebecca Horn, Nancy Dwyer, Christina Dimitriadis; Menchu Lamas, Cristina Iglesias, Eva Lootz, Paloma Navares, Soledad Sevilla, Susana Solano. Y hay muchas más. Y muy diversas entre sí.

Lo cierto es que no es extraño que de modo creciente, y sobre todo en las últimas décadas, las mujeres estén haciendo justicia a los femeninos plurales de vocablos como «artistas» o «artes», tras la casi general ausencia de mujeres en la historia del arte (como artistas, se entiende; como «tema» su presencia es casi absoluta).

No es extraño, sobre todo, porque el contexto artístico contemporáneo se alimenta de la crisis de las modernas figuras de pensamiento que dieron alas a nuestra más reciente tradición, la Ilustración y la Vanguardia, y esas encarnaban una comprensión sobre todo masculina de eso que llamamos «lo real»: por aludir a nuestro pasado cultural más inmediato, se puede decir que los pensadores de la modernidad (con honrosas excepciones de adelantados a su tiempo, como Hippel, o de «adelantadas» a su tiempo, como Mary Wollstonecraft) caracterizaron la esencia y la identidad de la mujer en términos de «bella apariencia» y «deseo de agradar y de ser conducidas». Si se piensa que los conceptos básicos del sistema de ideas ilustrado —la verdad y la libertad— se definían respectivamente como evidencia (claridad y distinción) y como autonomía, decir que lo propio de las mujeres es la bella apariencia y la dependencia del agrado del hombre equivalía a definir las esencialmente como una especie de heterónomas mentiras ambulantes; la mujer venía a comparecer casi como el contraejemplo físico de la verdad y de la libertad, o sea, como una superstición semejante a la de no «pensar por sí mismo» y «dejarse guiar», las marcas de la «culpable minoría de edad» (Kant) contra la que se dirigió la optimista «ilustración» del género humano.

En la radio se oye estos días a Neneh Cherry cantando que *This is a woman's world*, no sé si es exagerado y tampoco sé si hoy, pasados varios siglos, los feminismos, o sencillamente las mujeres, deberían reconducir la moderna razón patriarcal y su presunta validez universal (que Celia Amorós ha calificado de universalidad «con bicho dentro»), salvando los principios de libertad, igualdad y fraternidad por la vía de la generalización, o si deben andar más bien por la vía de la diferencia.

Eso tendrán Lo que está claro es que la variante de la crisis de la modernidad agrupada en torno al término «género» también es visible en las artes. Y puede resultar interesante analizar si lo que se cuentan las mujeres acerca de sí mismas y del resto del mundo es perceptible en su pluralidad en un

escenario artístico cualquiera, actual, concreto y escogido casi al azar.

En Madrid, por ejemplo.

El sexo de la temporada

Lo es: en el otoño-invierno de 1996 el mapa artístico de esta ciudad era un plano con dos puntos relevantes, y los dos lo ocupaban mujeres: Louise Bourgeois en la galería Soledad Lorenzo (28.XII.1996/18.I.1997) y Sophie Calle, en la Fundación La Caixa (13.XII. 1996/26.1.1997). Además, en París se ha celebrado *Féminin-Masculin, le sexe de l'art*, en el Pompidou, una exposición temática y ambigua, claro, que a Antonio Saura le ha parecido que adolecía de cierta «manifiesta parcialidad» (*ABC Cultural*, nº 271, pág. 39), pero que es significativa de los tiempos, con todo. Y en Londres, en la Whitechapel, *Inside the visible*, una muestra que ha recorrido el mundo mostrando el trabajo de 37 mujeres artistas de este siglo. Un periodista español (*El Mundo*, 23.XII.1996, pág. 38) se ha referido a esa exposición de la Whitechapel en estos misteriosos términos: «no existe el número suficiente de mujeres con acceso al mundo del arte para averiguar si el arte femenino tiene denominadores comunes o tendencias innatas».

Bien. Esa incomprensible alternativa no tiene nada que ver con la cuestión: toda esta cantidad de mujeres juntas no puede ser una mera coincidencia. Lo innegable para cualquiera es que que treinta y siete mujeres juntas dan mucho que pensar y lo primero que hace pensar es que la relevancia de las mujeres en las artes se ha puesto de manifiesto estos meses de un modo abrumador (para los hombres).

En lo que sigue se trata de exponer qué ha sacado un hombre abrumado de lo que parece que cuentan y se cuentan las mujeres, de las relaciones entre sus diversas narraciones y de la lógica de esos relatos. Si es que tienen una lógica, porque el caso es que esa situación de «crisis de los parámetros modernos» ha dejado a todo el mundo (occidental), y no solo a las mujeres, en un cierto estado de complejidad y aturdimiento.

«Como una bestia acuática que palpa el fondo...»

La de Louise Bourgeois (París, 1911) en la galería Soledad Lorenzo ha sido sin duda la exposición más visible de las protagonizadas por mujeres en Madrid. Y no solo por el tamaño de las piezas.

De esta incontestada gran dama del arte contemporáneo se presentaban piezas conocidas y algunas nuevas y recientes. Las más impresionantes hacían justicia a lo que Robert Hughes escribió con motivo de la retrospectiva que le dedicó el MOMA en 1982: que sus obras poseen «una rara cualidad troglodítica, como algo pálido bajo un tronco, el producto vulnerable de una obsesión, pero con un aguijón en la cola».

El aguijón era en esta exposición una gigantesca araña de metal y la serie de bocetos *Spider* (1994), un guiño ¿claro? a la seducción. La obra de esta nonagenaria dama sigue vigente, según Hughes, por su «idiosincrático surrealismo tardío» que coincide con cierto desprestigio de la abstracción, y —sobre todo— por la presencia cultural del feminismo.

El tema de la obra de Bourgeois es la mujer. Pero no solo sucede que a lo que constantemente vuelve la obra de Bourgeois sea la experiencia femenina; ni ocurre solo que esa experiencia se localice sobre

todo en el cuerpo de la mujer. Lo que sucede es que en las esculturas de Bourgeois comparece, como en casi ningún/a otro/a artista, no solo la mujer como tema, sino el punto de vista de la mujer. En el paso de un, digamos, Auguste Rodin a Louise Bourgeois se advierte un cambio de paradigma: lo que aparece en sus piezas es la realidad femenina vista «desde dentro» (Estrella de Diego hace diana titulando su texto del catálogo «Asomarse hacia adentro»), mientras que en la mirada convencionalmente masculina a la mujer se la mira desde fuera. (También es así en alguna mirada de mujer: el carnaval salvaje de las prótesis de Cindy Sherman es exterior, quizá porque quiere ser irónica y cruel justamente con la mirada del hombre).

«Intento», ha dicho en cambio Bourgeois, «representar una mujer embarazada... pretende asustar pero es ella la que tiene miedo. Tiene miedo de que alguien invada su intimidad, y no ser capaz de defender aquello de lo que es responsable». En la obra de Bourgeois la mujer vista desde sí misma y mirando al interior aparece por medio de una imaginería de formas internas, cavidades, curvas, úteros, blanduras, recovecos, que aluden a la interioridad, la fecundidad, la intimidad, la vulnerabilidad o la fragilidad.

También al dolor y a la opresión. En alguna entrevista, esta mujer ha dicho de sí misma y de su arte (que tiene una fuerte carga autobiográfica) que ella estaba «en el negocio del dolor, para dar sentido y forma a la frustración y el sufrimiento», y que, como «la existencia del dolor no se puede negar», «solo los quiero mirar y hablar de ellos. Sé que no puedo hacer nada para eliminarlos o suprimirlos... están para quedarse». *En el negocio del dolor*. Impresionante. Esta mujer siempre ha tenido perfectamente claros los límites entre el arte, que es la atmósfera de la representación, y la vida. Eso queda muy lejos de algunas ingenuidades vanguardistas, algo de lo que uno se puede hacer cargo al leer textos de Bourgeois como éste: «No, el trabajo artístico no es una cura porque los problemas regresan continuamente. Alivia, momentáneamente, un estado de dolor». Efectivamente, eso contrasta mucho con algunas esperanzas de la vieja Vanguardia, pero no menos que con cierto cinismo superficial de hoy: las formas bulbosas del «adentro» de Bourgeois no tienen nada que ver con el cínico festival de «polimastiá» (de «muchos pechos») con el que alguna gente, más joven pero menos sabia, cuyo imaginario artístico está a horcajadas entre la era de la silicona y el Silicon Valley, pretende «decir algo», y precisamente por eso tendrán éxito «dentro de nada» en el sentido más literal de la expresión, o sea, porque están envasados al vacío.

Puede que el arte no cure, pero los buenos artistas anticipan y diagnostican. Hacen ver. Eso es algo. Mejor dicho: eso es mucho. El conjunto de la obra de esta mujer que casi va con el siglo es semejante a algo que ella dice de una de sus esculturas: pues su obra ha sido durante décadas «como una bestia acuática que palpa el fondo», como un conglomerado que ha recorrido el fondo de las sensibilidades femeninas y de las sensibilidades hacia lo femenino que vienen marcando este siglo; es como su material puesta en escena casi perfecta, con todas sus ambigüedades: en sus obras está tratada la identidad de la mujer («el arte... trata de la capacidad de expresarte tú mismo... trata de la dificultad de ser uno mismo», ha dicho). También sus relaciones («Es el dolor de no saber cómo hacerte querer. Ese dolor nunca se va, y no sabes qué hacer») y otras cuestiones adyacentes a su identidad: como la de la mujer y la casa en sus dibujos de los cincuenta, las *Femme-Maison*, en las que las caras de las figuras femeninas están reemplazadas por casas, lo que se puede interpretar como ella hace, como «prisioneras de la casa, que esconden su rostro detrás de la fachada», o también pensando que la mujer, si ella quiere, es la única capaz de que algo tan abstracto como un edificio se pueda llamar casa, y tenga rostro, identidad.

La bestia acuática bajo las riendas de esta dama ha husmeado todo el ambiguo fondo de este siglo de las mujeres, desde sus representaciones más tempranas y programáticas hasta las más recientes y complejas, como se ve por la aparición en la obra posterior de Bourgeois de figuras fragmentadas y partes del cuerpo separadas (manos, ojos), que la acercan a una sensibilidad más actual. Si todo aquello que nos recuerda que nacemos y morimos, escribe J. M. García Cortés a propósito de esta artista en su excelente *El cuerpo mutilado* (Valencia, 1996) es ambiguo, todo en la realidad es entonces ambiguo: «todos somos vulnerables de alguna manera, todos somos hombre o mujer», ha dicho Bourgeois. Ése es el tipo de vulnerabilidad y ambigüedad, de complejidad y aturdimiento básico sobre el que trabaja artísticamente una mujer mucho más joven que ella: Sophie Calle

Érase una vez... Sophie Calle

Sophie Calle («Relatos», en la Fundación La Caixa) no es escultora ni pintora ni fotógrafa; hace de todo, o mejor dicho, se pertrecha con todo lo que haga falta para contar historias, porque ella se define como «una artista narrativa».

Sophie Calle participa de una sensibilidad «postmoderna». Louise Bourgeois traslada *a/* arte, y en concreto al género de la escultura y la pintura, algunas experiencias y cuestiones femeninas, de su propia vida, o de la vida de las mujeres. La segunda, en cambio, traslada *el* arte, un arte de géneros confusos (instalaciones, acciones, fotografías, textos) a experiencias de la vida, y las «artística»: un cumpleaños, una curiosidad, la casualidad por la que se conocen dos personas...

Lo común a estas dos mujeres se manifiesta en la curiosidad de los apellidos de («Calle», «Bourgeois»), en los que hay ecos de la evidencia de que el debate en torno a la mujer tiene trascendencia pública, política. Es que las mujeres (y los hombres igual: la gente), tenemos las identidades que sabemos narrarnos a nosotros mismos y a los demás, y esas identidades que acabamos poseyendo dependen no solo, ni desde luego en primer lugar, de las teorías abstractas acerca de ellas, sino más bien de cómo las vamos elaborando y conquistando por las vías políticas, novelescas y artísticas: «somos una versión de nosotros mismos», ha escrito Higinio Marín.

El tema de las historias de Sophie Calle es la construcción de la realidad: no de la física, sino de la que nos incluye: la biográfica, la de nuestra identidad, que se construye con historias, claro, porque «las cosas son como son porque nos las contamos como nos las contamos» (M. Morey); lo que marca la diferencia y el valor de las historias es, aunque no solo, cuánta gente se siente «relatada» o «retratada» en nuestra «historia». Porque mientras algunas historias son demasiado privadas, otras pasan a lo públicamente compartido, que es el territorio del arte, y en algunas de Sophie Calle yo creo que se reconocerá mucha gente, porque lo que narra creo que es, sobre todo, lo difícil que es a finales del siglo XX relatar con seguridad y sin dudas quién demonios es uno, y cómo creérselo.

Y esta artista, que es una mujer (pero ha empezado donde Louise Bourgeois termina, o sea, en un momento en el que también en el debate feminista las cuestiones han perdido los contornos claros y han ganado complejidad y ambigüedad), ensaya y escenifica magistralmente los múltiples procedimientos que tiene el individuo para hacer frente al reto de la identidad: curiosidad, imaginarse a los demás, conocer, imaginarse a una misma... Sophie Calle se mete en la vida de otras personas, como en *Suite veneciana*, donde sigue a un desconocido hasta Venecia; introduce a un buen grupo de personas en su intimidad y aprovecha para entrar a su vez en la de ellas (*Los durmientes*); se hace «intrusa de sí misma» (Manel Clot), para verse desde fuera como otro, el *soi-même comme un autre*

de Ricoeur (en *El detective*, donde pide a su madre que contrate un detective para que la siga).

El género de las Historias.

Puede que para las mujeres esto de saber «quién se es» sea especialmente problemático e inseguro, porque el poder lo tiene el que cuenta las historias y tradicionalmente eso lo hemos hecho los hombres; pero el problema es de todos. De *toda* la gente. Y hoy está agudizado. Construirse, relatarse una identidad a finales del siglo XX y creérsela durante mucho tiempo es bastante más complicado que hace algunos años, y lo es por inflación de posibilidades, por lujo de oportunidades, quizá por sobredosis de información. Eso favorece lo que parecen rasgos típicos de nuestra era (o estos provocan aquella dificultad), a saber: la perplejidad, la sensación de complejidad, la duración mayor de las edades de elegir, que son la adolescencia y la juventud.

Hace un tiempo, un hombre o un mujer de treinta años ya habían decidido, por lo general, lo que eran y lo que harían en su vida, o al menos habían aceptado una de las identidades que se «despachaban». ¿Y hoy? Hoy es posible que solo sepan con seguridad de sí mismos que tienen treinta años. Hace un tiempo, lo corriente era que gentes de sexos complementarios anunciaran al universo, grabándolo en la corteza de un árbol, que *A loves B*, y aquello solía perdurar, crecía con el pobre árbol y las letras y el corazón y la flecha cogían el color caoba de la permanencia. Hoy se sigue haciendo, pero se dibuja el corazón con la epidermis de un dedo sobre el vaho del ventanal de un autobús en un día lluvioso, además no es tan corriente que los sexos de los implicados respondan a la complementariedad, y es más probable que la marca dure lo que dura un momento, lo que un viaje corto, lo que tardamos en bajarnos y en que alguien ocupe ese sitio.

Sophie Calle graba esa realidad tan actual y liviana de los individuos a los que les resulta complicado aclararse, la del «sujeto en proceso» (Julia Kristeva), en textos, fotografías y montajes. Y lo hace muy bien. Hervé Guibert, en un panegírico que aparece al principio del catálogo dice de Sophie Calle que está «dotada para la mentira táctica y la verdad inoportuna». Yo creo que lo está sobre todo para la segunda: por ejemplo, en *Autobiografías*, la serie que el comisario Manel Clot describe como un repertorio de historias posibles en la que la seguridad en la propia identidad se desvanece, dice de los protagonistas: «ella acepta hacer la película y el viaje para poder casarse con él, y él acepta hacer el viaje y casarse con ella para poder hacer la película». Eso es muy real, sencillamente porque existe gente para la que esos son motivos muy razonables.

Historias más allá de la clausura de la representación

Algunas interpretaciones tan extremas como superficiales de esta sensibilidad postmoderna interpretan estas estrategias como la posibilidad de estatuir que cualesquiera sentidos que se instauren teórica, artística o narrativamente (los géneros son confusos) son igualmente valiosos o igualmente arbitrarios, razonables o irracionales, verdaderos o falsos. Ésa es una postura cuya base teórica es una mala comprensión de lo que ha venido en llamarse «la clausura de la representación» (Jacques Derrida), y encubre un dogmatismo que tiene las mismas raíces que aquél contra el que presuntamente se levanta: la idea según la cual las identidades de los seres humanos están absolutamente decididas por la biología o la cultura tiene debajo el mismo dogma que la idea según la cual las identidades humanas son absolutamente arbitrarias, a saber: el sueño de que la vida, que es el tiempo en el que esa identidad se expande, es representable en su totalidad.

Naturalmente no lo es. La vida es justamente el nombre que hay que darle siempre a aquello que se

escapa en cada intento humano por representarla. Por eso inevitablemente a cada anuncio de que ella no es representable en absoluto y de que no hay, por tanto, forma de encontrarle sentido, sucede inevitablemente una nueva representación, precisamente la del sentido que tiene el anunciado sinsentido.

Y es precisamente en la lógica del arte contemporáneo, el lugar en el que parece que la celebración de la arbitrariedad ha sentado plaza, donde mejor se muestra eso, porque esa lógica consiste en la repetición de ese mecanismo: lo que la sucesión de las prácticas artísticas en el arte contemporáneo nos hace ver es que la elección entre una identidad y un sentido fijos e inmóviles y un sinsentido o un vacío en proceso es una alternativa irreal: lo que ocurre en realidad es que a cada anuncio de la clausura de una representación de la vida le antecede la representación de esa clausura, que a su vez inaugura otras formas de ver la vida, o sea, otro tipo de representarnos lo que queremos ser o lo que no queremos ser en la vida, lo que a su vez anunciamos representando la clausura de las anteriores representaciones, en las que ya no nos sentíamos representados. Y vuelta a empezar...

La sola conciencia de que la realidad humana es insegura y ambigua no nos da para afirmar que no hay formas mejores o peores (que otras) de vivir y de contarse uno lo que uno es, porque para eso también hace falta haberse podido representar la vida en su totalidad. En realidad, aunque consiguiéramos representarnos con toda seguridad y de una vez por todas qué sentido debiera tener nuestra vida y qué identidad nuestro yo, eso no aseguraría del todo nuestra identidad ni nuestra vida. Porque quedaría vivirla.

Por eso en medio de esta aparente absoluta ambigüedad visible en la obra de Sophie Calle hay un trasfondo nada ambiguo: en todas las secciones de esta exposición en las que las identidades parecen intercambiables y evanescentes hay algo que no se desvanece, que siempre está en ellas. ¿Qué? Un origen y un final, algo que se abre y que luego se cierra. Eso les da «sentido» a todas las historias de Sophie Calle porque ése es el modo que tenemos los seres humanos de darnos sentido e identidad: contarnos historias con principio y final, que, si no son el sentido de la vida, al menos sí son pequeñas cápsulas con minúsculas dosis de sentido: tienen principio y final, y el último lo sabemos porque forma parte de una historia; en cambio, el final es justo eso que las vidas humanas reales tienen sin que sepamos con seguridad cómo nos vamos acercando a él y qué va a resultar, «como nos va a ir» en ella.

Algunas de las historias de Sophie Calle, aunque no tuvieran final, tendrían sentido, porque en ellas se anda o se viaja, que es la forma de sentido y de teleología más básica que hemos intentado. La más impresionante de todas es *Ritual de cumpleaños*, 1993. Fundación La Caixa. existencia en general, sino más frecuentemente la repetición, la sensación de que lo más terriblemente abstracto es la vida corriente.

Lo que hace Sophie Calle con todo eso es «ritualizarlo», guardarlo en la memoria, quizá porque olvidar algo significa que eso deja de estar disponible como parte de nuestra historia y, por tanto, de lo que somos, de nuestra identidad. Justamente eso es lo que ha hecho siempre gran parte de la gran tradición artística: darnos permanencia e identidad. Quizá porque las mujeres sienten eso hoy de un modo más candente que los hombres están engrosando esa tradición con representaciones que poseen gran alcance independientemente de puntos de partida diversos, representaciones que, desde luego, traspasan con creces las fronteras del «género» para ir dando que pensar al resto del género humano.

Fecha de creación

29/03/1997

Autor

Manuel Fontán del Junco

Nuevarevista.net